

Resemanticization of codes in Spanish film noir: the production of Alberto Rodríguez as a case study.

Resemantización de códigos en el cine negro español: la producción de Alberto Rodríguez como estudio de caso.

Ángeles Martínez-García*, Antonio Gómez Aguilar**

*  Department of Audiovisual Communication and Advertising/University of Seville (angelesmartinez@us.es)

**  Department of Audiovisual Communication and Advertising/University of Seville (agomez16@us.es)

Abstract

The main objective of this article is to analyze the visual codes and the diegetic universe manifested in the film noir of the film director Alberto Rodríguez in order to find out if in his procedures there is a will to resemanticize the genre. For this purpose, a methodological tool has been created that combines image theory, filmic narrative and script theory, focusing mainly on the analysis of characters and spaces. The chosen sample is circumscribed to the director's last four films: *Grupo 7* (2012), *La isla mínima* (2014), *El hombre de las mil caras* (2016) and *Modelo 77* (2022). After the analysis and discussion of the data, it is concluded that Alberto Rodríguez's cinema represents a return to the standards of the classic film noir genre, but updating codes and adapting it to the interests of the director, who focuses on posing questions to the viewer about the reality of his country regarding issues of dubious morality. In this way, Alberto Rodríguez's work is revealed as a paradigm of Spanish Neonoir, which returns to basic patterns to connect with the viewer and stir his conscience.

Keywords: Film noir, Alberto Rodríguez, characters, space.

Resumen

Este artículo tiene como objetivo principal analizar los códigos visuales y el universo diegético manifiestos en el cine negro del director de cine Alberto Rodríguez para averiguar si en sus procedimientos existe una voluntad de resemanticización del género. Para ello se ha creado una herramienta metodológica que combina la teoría de la imagen, la narrativa fílmica y la teoría del guion y que se centra fundamentalmente en el análisis de personajes y espacios. La muestra elegida se circunscribe a las últimas cuatro películas del director: *Grupo 7* (2012), *La isla mínima* (2014), *El hombre de las mil caras* (2016) y *Modelo 77* (2022). Tras el análisis y la discusión de los datos, se concluye que el cine de Alberto Rodríguez supone una vuelta a los estándares del género del cine negro clásico, pero actualizando códigos y adaptándolos a los intereses del director, que se centra en plantear preguntas al espectador sobre la realidad de su país en lo referente a cuestiones de dudosa moralidad. De esta forma, la obra de Alberto Rodríguez se revela como paradigma del Spanish Neonoir, que vuelve a patrones básicos para, desde ahí, conectar con el espectador y remover su conciencia.

Palabras clave: Cine negro, Alberto Rodríguez, código visual, resemanticización.

Introducción

El cine negro es un género tan vasto como difícil de definir. Su época dorada dura apenas dos décadas y está circunscrito en su vertiente más purista a un territorio: Estados Unidos. Su evolución lo hace cada vez más complejo, pero siempre quedarán las bases de un género que influye en numerosos creadores posteriores hasta la actualidad (Simsolo, 2009). España es un país que por sus peculiaridades sociopolíticas no pudo trasladar esas características esenciales del género en la época de su máximo apogeo (Sánchez Barba, 2007). Cuando ya fue posible, los creadores apostaban por otros asuntos de mayor interés social hasta que a comienzos del siglo XXI una generación de nuevos directores acudió a patrones de base e imprimieron su sello de identidad en un renacimiento del género sin complejos. Este artículo se centra en el estudio de la obra audiovisual de uno de esos directores, Alberto Rodríguez, como ejemplo paradigmático de una tendencia que triunfa tanto en la taquilla como en el dictamen de los críticos.

Partiendo de estos planteamientos, los principales objetivos de este artículo son los siguientes:

- Determinar si existen elementos del cine negro clásico en el cine de Alberto Rodríguez, a través de un estudio de personajes y espacios.
- Imbricar códigos visuales, universo diegético y arquetipos con la dimensión simbólica de las películas para desentrañar el significado latente de estas.

Se plantea la siguiente pregunta de investigación: ¿Supone el cine del director Alberto Rodríguez una resemantización de los códigos del género del cine negro clásico en el contexto del cine español? La relevancia de una investigación como esta radica en que, desde el paradigma constructivista, reflexiona sobre productos audiovisuales para entender el contexto cultural contemporáneo.

Marco teórico y contextual

El cine negro y su deconstrucción: del film noir al neo noir y más allá. El caso español.

Si en algo coinciden los diversos estudiosos del cine negro es en la dificultad para definir el género. Lo que sí está claro es el origen del término: a pesar de que el cine negro es, como el western, un género indisolublemente unido en sus orígenes a Estados Unidos, el vocablo *film noir* es de procedencia francesa. En 1946 el crítico francés Nino Frank acuña el término noir para películas con características similares en cuanto a aspectos temáticos y visuales que se filman entre 1941 y 1959 (Simsolo, 2009; Rojo Martínez, 2005). No es hasta mucho después que el vocablo vuelve a Estados Unidos y es interiorizado por los propios creadores ya que, hasta entonces, en este país se usaba la denominación thriller como contenedor de una variada producción de cine de gánsteres, policíaco, criminal, suspense, acción; en definitiva, películas cuya base común era la violencia. Es este aspecto el que parece la clave estructural del género (Heredero y Santamarina, 1996) en un contexto en el que no existía una guía moral para una sociedad que vivía una profunda desilusión porque había visto saltar por los aires todos sus valores y, por tanto, había perdido cualquier referente ético. Este cine era, en definitiva, una expresión crítica de los estadounidenses sobre su país, que evidenciaba un malestar vital del individuo en un mundo que lo oprimía (Simsolo, 2009).

En cuanto a su caracterización, apunta Spicer (2010) que "la mayoría de las películas de cine negro se desarrollan en ciudades oscuras y nocturnas, con calles mojadas por la lluvia que reflejan las luces de neón

y en las que un anti-héroe alienado y perturbado psicológicamente se encuentra con una *femme fatale* malvada que será su destrucción” (p. xl), destacando así los puntos más característicos del género: espacio y personajes. Precisamente, Heredero y Santamarina (1996) establecen una clasificación en función de los protagonistas, que se ha considerado oportuno reseñar por las características de esta investigación, en la que uno de los puntos principales de interés es el estudio del personaje:

- Cine de gánsteres: Corresponde con los inicios del cine negro, incluso antes del inicio “oficial”. Comienza con una etapa fundacional en los años treinta, continúa con una etapa de cine penitenciario – que acaba siendo una crítica al sistema carcelario con el delincuente como protagonista – y termina con el cine de denuncia social.
- Cine policial: Aquí también hay varias etapas. Una primera de optimismo, protagonizada por el policía incorruptible. La segunda es aquella en la que los policías fuerzan los márgenes de lo legal.
- Cine de detectives: Este corpus es el grueso del género; de hecho, la película *El halcón maltés* (1941) se considera como el filme fundacional por excelencia, ya que fija los moldes arquetípicos de un nuevo antihéroe. Tiene sus antepasados en los protagonistas de la novela policíaca del siglo XIX y la novela negra de los años treinta. Los detectives vienen a ocupar un lugar ambiguo, entre el bien y el mal, a medio camino entre los gánsteres (que presentan la visión de las mafias y los delincuentes) y los policías (incorruptibles en su primera etapa y opuestos a los anteriores).
- Cine criminal: Este cine es el más abundante de la segunda mitad de los años cuarenta en adelante. El protagonista es el ciudadano normal que se vuelve delincuente, lo que provoca un acercamiento al público. También adquiere mucha importancia la figura de la mujer fatal y los procesos psicológicos de los personajes.

Como puede apreciarse, estos cuatro grupos conviven y evolucionan en un arco temporal que va desde los años treinta hasta finales de los cincuenta, donde se disuelve el género en su forma clásica. A partir de los años cuarenta se produce una transformación profunda de las estructuras narrativas y estilísticas del cine de gánsteres a favor de nuevos arquetipos más complejos que tenían como base al detective privado. Este, no obstante, dará paso a finales de los cuarenta al policía ambiguo. Además, según Bordwell (1996) hay ciertas pautas disidentes que suponen una ruptura del Modelo de Representación Institucional: quiebra de la causalidad psicológica, desafío a la prominencia masculina y ataque al final feliz, además de la crítica a la técnica y al estilo clásico.

En cuanto a las tramas, el género negro no tenía el propósito de ser un espejo de la realidad, sino más bien generar un diálogo crítico con algunos aspectos sociales de carácter dudoso (Heredero y Santamarina, 1996; Rodríguez, 2015). De hecho, a partir de 1943 este cine toma como referente la propia realidad para hacer una “radiografía en negativo de esta” (Heredero y Santamarina, 1996, p. 203)

En la etapa final hay un intento de reflejar de forma más explícita la criminalidad y la corrupción moral. A partir de ese momento, en los años sesenta se produce una reelaboración de códigos, claves y personajes marcada por la desmitificación y la ironía, lo cual dará paso a una eclosión de filmes que se verán englobados bajo la etiqueta del neo noir. Este se basa fundamentalmente en el traslado al ámbito contemporáneo de las tramas características del film noir (Palacios, 2011); excede las fronteras de Estados Unidos y se vuelve un género todavía más complejo e indefinible si cabe. Estas películas conservan mucho del noir: fatalismo, corrupción del poder político, el destino como condicionante y la convivencia de personajes básicos, pero en el entorno más actual. Aquí los héroes y los villanos apenas se diferencian y aparecen ligados a pasados

inconfesables. Hay que tener en cuenta que todo cambia por los nuevos contextos sociopolíticos, las nuevas tecnologías y las nuevas formas de producción. Además, sufre muchas mutaciones por las influencias europeas que se trasladan a Hollywood, el surgimiento de las sagas criminales étnicas y del cine de acción urbano (Palacios, 2011). Los años 60 son de un cine que ha dejado atrás el blanco y negro y dan protagonismo a un detective policía en vez de al detective privado. Los años 70 muestran a policías con planteamientos éticos cercanos a los delincuentes y decididamente el neo noir se convierte en un multi género. En los 80 el neo noir es ya un macro género del cine norteamericano que crea distintos modelos asimilados por otros países. En los 90 domina el cine de acción y también el psico killer (Comas, 2005). En la actualidad, el noir es casi una cuestión más de autor que de género (Palacios, 2011).

Los cinéfilos más ortodoxos consideran que el film noir es exclusivo del cine norteamericano; sin embargo, también en Europa se hizo un cine negro atendiendo a las particularidades de cada país. Por ejemplo, destaca el polar en Francia, pero también hubo interesantes producciones en Italia, Alemania e Inglaterra. En España se da un caso muy particular y hay autores como Stone que incluso se niegan a admitir la presencia del cine negro en España antes de la muerte de Franco: "No existe como tal el cine negro español. Al menos no lo hay hasta la muerte del general Franco en 1975. Durante los 40 años de la dictadura fascista el cine negro era una bestia negra, incapaz de mostrar su cara por miedo a las represalias" (2007, p. 185). Lo más complejo fue la producción durante la primera década de la dictadura franquista entre 1940 y 1950, que coincidieron con la época dorada del género en Estados Unidos. Al contrario que ese cine clásico, el cine negro español optó por mantener al espectador alejado de la cruda realidad (Luque Carreras, 2015). Si bien es cierto que entre 1950 y 1965 se presenta ya un nuevo contexto histórico denominado de democracia orgánica que permite a los directores acercarse a la realidad, les mantiene no obstante marcados por la censura planteando obstáculos morales y políticos. En este sentido toma rasgos del cine negro norteamericano, añade algunos del neorrealismo italiano más elementos propios, como se ve en películas del tipo *Apartado de correos 1001* (Julio Salvador, 1950) o *Brigada criminal* (Ignacio Iquino, 1950).

Sánchez Barba (2007) establece una serie de características para el cine negro español entre 1950 y 1965, que se complementarán con las planteadas por Luque Carreras (2015):

- Herencia estética norteamericana, basada fundamentalmente en la fotografía y los escenarios, que captaban espectadores precisamente por lo conocido del modelo.
- Exaltación de las figuras policiales, la delincuencia se presenta como fácil de aniquilar debido a la solvencia de los agentes del orden.
- La ambigüedad moral queda al margen, por lo que está en un bando todo aquel personaje que defiende la ley, frente a los que la trasgreden. El sacrificio y la esperanza son el mejor antídoto social.
- La ausencia de detectives y del crimen organizado, ambas características esenciales del cine negro norteamericano.
- Necesidad de un final feliz moralizador.
- Presencia de la mujer, pero no como mujer fatal sino ubicada en el contexto familiar.

En los años siguientes hasta la muerte de Franco se adoptan estándares más internacionales y predominan, al igual que en Europa, las películas de acción, aventuras y espías. También baja el presupuesto y nace el thriller erótico terrorífico. Tras la muerte de Franco y en los años primeros de la democracia no renace el cine negro como tal, salvo excepciones como *El crack* (1981, José Luis García); más bien predomina el cine

quinqüi en esa ansiedad de los directores por hablar de la realidad. También surge ese cine criminal con vocación histórica y cronística en paralelo al boom de la novela negra española que trae consigo la adaptación a la pantalla de muchas obras literarias.

Los últimos años del siglo XX están marcados por el uso de la realidad como inspiración, esto es, la crónica negra. Continúan las adaptaciones literarias y se presenta a una juventud rebelde pero menos que en el cine quinqüi. En este contexto hay una crítica social más dura que en épocas anteriores. Por último, el cine negro español del nuevo milenio deja de lado las adaptaciones literarias y la delincuencia juvenil, así como los crímenes populares. Hay un auge de directores jóvenes que inician su carrera con el cine negro y se da un momento clave: surgen tres películas que supondrán que “el cine hecho en España ya no se avergüenza de acomodar estereotipos de cine negro a la idiosincrasia de la España real y menos complaciente” (Luque Carreras, 2015, p. 89). Las películas son *Celda 211* (Daniel Monzón, 2009), *No habrá paz para los malvados* (Enrique Urbizu, 2011) y *Grupo 7* (Alberto Rodríguez, 2012). Con estas películas ya está plenamente instaurado el denominado el *Spanish neo noir* que ofrece una vía idónea para traer a un primer plano realidades específicas de España, sobre todo las más incómodas para el espectador (Davies, 2019). El género sería un componente más que sirve para “evocar preguntas que fueron enterradas a favor del bien común y el progreso de un país, que, lejos de progresar, quedó estancado” (Cepeda, 2016, p. 354).

Autores como Enrique Urbizu, Mariano Barroso, Daniel Calparsoro, Rodrigo Cortés, Alejandro Amenábar, o más recientemente, Daniel Monzón, Rodrigo Sorogoyen y Alberto Rodríguez, han hecho renacer el interés de la audiencia por este tipo de cine y han conseguido el reconocimiento de los críticos y los galardones. Estas películas suponen una serie de transformaciones del género “ligadas tanto a los aspectos temáticos como a los procedimientos estilísticos empleados para su puesta en imágenes” (Rey-Reguillo, 2022, p. 22).

Estudio de personajes y espacios.

Como ya ha sido referido en el apartado anterior, personajes y espacios son dos de los aspectos que apuntalan el género del cine negro. Este apartado se centrará en la narrativa audiovisual para sentar las bases teóricas que luego den la clave para una herramienta metodológica adecuada.

Durante años los estudios sobre el personaje han otorgado la supremacía al estatus funcional del mismo. Se han consultado fuentes relativas a la narrativa como Casetti y Di Chio (2007), Chatman (1990), Galán Fajardo (2007), Garrido Domínguez (1996), Greimas (1971), Pérez Ruffi (2016) o Propp (2001). Para abordar de una forma más completa el estudio del personaje se partirá de lo que Chatman (1990) denomina una teoría abierta del personaje, que los trata como seres autónomos y no como funciones de la trama, fundamentalmente porque en la teoría moderna del personaje pueden darse rasgos contrapuestos en un mismo ser. En ese punto será útil el planteamiento que hace Garrido Domínguez (1996), que desdobra el estudio del personaje en:

- *Signos del ser*. Se refiere a la identidad, aquellos rasgos – en el sentido de los rasgos de Chatman (1990), que tienen que ver con adjetivos narrativos que califican una cualidad personal del personaje cuando persisten durante una parte o toda la historia – que individualizan al personaje, lo aíslan, pero también justifican el comportamiento y las relaciones. Partiendo de estas consideraciones, se establece lo siguiente:

- Apariencia física: La edad, el sexo, la descripción física y sus rasgos definidores, tales como defectos u otras peculiaridades. Para este trabajo se distinguirá entre fisionomía y vestuario y se considerará que la identidad física constituye el soporte del personaje.
 - Unidad psicológica o carácter: Siguiendo a Chatman (1990) y Casetti y Di Chio (2007), se hablará de personaje plano y personaje redondo: simple y unidimensional el primero; complejo y variado el segundo. Como variantes de la anterior, se establecen dos nuevos pares: personaje lineal y personaje contrastado: uniforme y bien calibrado el primero; inestable y contradictorio el segundo. Y personaje estático y personaje dinámico: estable y constante el primero; en evolución el segundo; en este último caso la evolución podría ser de carácter, de actitud o de comportamiento.
- *Acción o relación*: Se refiere, también, a dos vertientes:
- Actividades o comportamientos: Esto entronca con lo que Chatman (1990) denomina sucesos, que tienen principio y fin y están conectados a la cadena temporal.
 - Vínculos con otros personajes.

Para la caracterización del espacio, se atenderá especialmente al uso de color, tipo de planos, movimientos de cámara y texturas. Además, se seguirá el esquema propuesto por Casetti y Di Chio (2007):

- Espacio en campo / fuera de campo: El primero se refiere a lo que permanece dentro del plano y el segundo a lo que queda fuera de él.
- Espacio estático /dinámico: El primer caso es aquel en el que la cámara se mantiene inmóvil y se puede contemplar el espacio estático fijo – si tampoco se mueve lo que está dentro del cuadro – y espacio estático móvil – si se mueve lo que está encuadrado. El espacio dinámico es aquel en el que la cámara se mueve; será descriptivo si el punto de vista es más o menos objetivo, y expresivo si se ofrece un punto de vista implicado en el desarrollo de la acción.
- Espacio orgánico / inorgánico: El primero es un espacio unitario, sin capas de sentido; frente al segundo, un espacio fragmentado y multicapa.

Alberto Rodríguez en el contexto del cine español.

Nacido en Sevilla en 1971, Alberto Rodríguez estudió en la primera promoción de la entonces Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad de Sevilla. Su primera obra fue *El millón* (1995) a la cual le seguiría *Bancos* (1997), rodada con Santi Amodeo. En su paso por la universidad coincidió con parte de lo más destacado del audiovisual andaluz de los últimos años: Gervasio Iglesias, Santi Amodeo, Paco Baños, Fernando Franco, Alex Catalán, Daniel de Zayas, Álvaro Alonso o Ana Rosa Diego, entre otros. Algunos de ellos se reunieron dentro del proyecto CinExin, “una serie de catorce cortos filmados por diecisiete realizadores que alcanzaría un notable éxito en festivales y entre el público especializado” (De la Torre, 2015, p.32). Dentro de este proyecto rodó *El ladrón de sueños* (1997) y en la segunda edición del proyecto, *CinExin II: el SupercinExin*, rodó junto a Santi Amodeo *Prólogo a una historia de carreteras* (1998). *El factor*

Pilgrim estrenada en 2000, fue su primer largometraje. Dirigida también junto a Santi Amodeo obtuvo una Mención Especial del Jurado de Nuevos Realizadores del Festival de San Sebastián. Su primer largometraje en solitario fue *El traje* (2002); tres años más tarde realizó *7 vírgenes* (2005), su primer éxito de público, después de la cual dirigió *After* (2009), que no tuvo la acogida esperada. Tras ella llegaron *Grupo 7* (2012), *La isla mínima* (2014), *El hombre de las mil caras* (2016) y más recientemente, *Modelo 77* (2022), en las que pondrá el foco este artículo.

Como tantos otros directores de su generación, Alberto Rodríguez con sus películas pretende situar al espectador frente a una realidad que demanda ser interpretada y que le invita a reflexionar. Esta voluntad de generar reflexión viene motivada por su propia forma de trabajar, tal y como explica él mismo:

cuando ruedo yo no sólo trato de expresar ideas, también busco hacerme preguntas. Cuando me aproximo a un tema y la curiosidad me llama, voy descubriendo si hay ahí una historia que contar o no. Muchas veces las preguntas no se acaban ni cuando termina la película, en la mayor parte de los filmes que he rodado no sólo no llegaron las respuestas, sino que no paré de abrir otras cuestiones (Morán, 2015, p.14)

Estas "cuestiones" suelen referirse a lo escondido de la realidad: ya sea la trastienda de la Sevilla pre-Expo92 en *Grupo 7*, los secretos de las marismas del Guadalquivir en la transición en *La isla mínima*, los entramados de espías y corruptos en la España de los años 90 en *El hombre de las mil caras*, o la otra cara de la transición en *Modelo 77*. La realidad que muestra el cine de Alberto Rodríguez es perfectamente identificable por sus espectadores: "Desde la construcción de personajes hasta los escenarios en los que se cuenta la trama, todo bebe de lo que el público medio tiene en su vida diaria" (Herrera Gil, 2018, p. 167). Una realidad que no siempre agrada al espectador, pero que la siente cercana, que lo cuestiona moralmente y que la identifica como propia. En este sentido, La Fuente (2016, p. 6) entiende que "las películas son iconos y son textos que influyen en el espectador a la hora de entender, de interpretar la realidad, pues siente que es testigo de los acontecimientos".

El contexto de producción de Alberto Rodríguez encaja en un momento complejo de transformaciones técnicas y narrativas marcadas por diversos factores a nivel global. En su cine, como en el de otros pertenecientes a su misma generación que tienen una visión nueva de las historias que quieren contar, se adivina una voluntad de reflejo de la condición humana poniendo el foco en aspectos locales en los que resuena lo universal. De hecho, esos directores entienden que tanto el contenido de sus historias como la forma de contarlos deben aspirar a un espacio globalizado, usando códigos muchas veces asociados a géneros cinematográficos concretos y reconocibles para que sus obras trasciendan. En este contexto surge la producción de Rodríguez, donde el realismo se apodera de la pantalla a través del cine negro y, lentamente, consigue una proyección internacional. Muchas producciones españolas pecaban años atrás de centrarse excesivamente en lo local utilizando códigos difícilmente exportables. Para algunos autores "la década de los noventa es el punto de partida de la renovación generacional del cine español en la que hoy día continuamos inmersos" (Rodríguez Merchán y Fernández-Hoya, 2008, p. 23). Esto entronca con la necesidad de sobreponerse a una de las debilidades que arrastra la industria del cine español: los creadores se olvidan de que sus proyectos deben tener proyección internacional, es decir,

se ha de pensar en el mercado propio y en una idea más universal que permita que las películas lleguen a todos los rincones del mundo. Para eso hay que conectar con el público

y que la obra resulte atractiva para la distribución internacional (García Fernández, 2012, p. 49).

Esto conecta con una crítica habitual en cuanto al contenido, debido a que existe cierta desconexión entre las películas y los gustos de los espectadores, lo que conlleva a que sean solo unos pocos los títulos de éxito y que estos mejoren los datos de recaudación. En este sentido el año 2006 supuso por primera vez un momento dorado para el cine español en tanto que se alcanzó una cuota del 20% (Smith, 2009). Varios años después, en 2012, con la película *Grupo 7*, Alberto Rodríguez obtuvo 16 nominaciones a los premios Goya, de las cuales consiguió solamente dos estatuillas. En la 29ª edición de los Goya en 2015 *La isla mínima* (2014, Alberto Rodríguez) fue la máxima triunfadora de la noche al lograr diez de los premios a los que aspiraba. En la 31ª edición de los Goya en 2017 *El hombre de las mil caras* (2016, Alberto Rodríguez) obtuvo dos premios de las once nominaciones que tenía. Y en la 37ª edición de los Goya en 2023 *Modelo 77* (2022, Alberto Rodríguez) consiguió cinco premios de las dieciséis nominaciones que tuvo.

Planteamiento metodológico

Estrategias

Esta investigación tiene un carácter cualitativo – descriptivo y se sitúa en el paradigma constructivista, ya que tiene vocación de comprender una forma de entender y reproducir el mundo, en este caso a través del cine. En primer lugar, se ha procedido a una revisión bibliográfica de publicaciones de expertos en la materia, esto es, cine negro, con los textos de Heredero y Santamarina (1996), Simsolo (2009) o Palacios (2011), entre otros; de igual modo, se han abordado trabajos sobre el director en cuestión, Alberto Rodríguez, encuadrándolo en su contexto.

Para el diseño de la herramienta metodológica se tomará como base la iconografía, que se adaptará convenientemente al cine partiendo del ámbito más significativo y simbólico. Panofsky (1987), discípulo de Warburg y fuertemente influenciado por Cassirer y su búsqueda de los valores simbólicos y por Kracauer, que amplía la iconología al campo de las imágenes en movimiento, establece en 1939 tres niveles de significación en la obra de arte: preiconográfico, iconográfico e iconológico.

Siguiendo a García Ochoa (2017) se establecen tres fases en el análisis, que se ampliarán convenientemente como se verá a continuación:

- Fase I: Nivel de significación primaria: Identificar los elementos que aparecen en pantalla y cómo interaccionan estos en el universo diegético de la película. Se analizarán los elementos visuales y narrativos, combinando ambos. Se mostrará especial atención a personajes y espacios, por ser estos dos elementos determinantes en el género del cine negro. Se ha diseñado la siguiente herramienta para llevar a cabo la recogida de datos: Se enumeran las diferentes acciones de la historia y en el paradigma de rasgos de cada personaje se busca cuál de ellos podría ajustarse a una determinada acción. Los vínculos con otros personajes se manifestarán a partir de la cadena de sucesos.

Tabla 1: Diseño de la tabla de analisis.

<i>Película 1</i>

Personaje 1 (Signos del ser: apariencia física y carácter)						
Personaje 2 (Signos del ser: apariencia física y carácter)						
CADENA DE SUCESOS	S1	S2	S3	S4	S5	SX
Espacio 1 (Caracterización)						
Espacio 2 (Caracterización)						
Espacio X (Caracterización)						
Fuente: Elaboración propia						

- Fase II: Reconocimiento de los temas convencionales que aparecen en el filme. Hay que recurrir a fuentes y códigos cinematográficos o no. En este caso, tras la recogida de datos en la tabla anterior, se verá si corresponden a las características del film noir, tanto en el terreno español como respecto al modelo clásico.
- Fase III: Identificación de los valores simbólicos, es decir, saber cómo interaccionan los elementos de los dos niveles anteriores para que aparezca el significado latente o profundo de los filmes en cuestión. Este sentido puede haber sido introducido de manera consciente por el creador de la película o puede hallarse de forma inconsciente, como síntoma de una época o lugar.

Selección de la muestra

La muestra elegida para el análisis son las cuatro últimas películas estrenadas hasta el momento del director Alberto Rodríguez: *Grupo 7* (2012), *La isla mínima* (2014), *El hombre de las mil caras* (2016) y *Modelo 77* (2022). Se justifica la elección de dicho corpus en tanto que estos filmes beben de la misma base genérica, esto es, el cine negro. Todas comparten un contexto similar de un pasado no muy lejano que, no obstante, tiene relación con la contemporaneidad del espectador.

Grupo 7 se ubica en 1987 en la ciudad de Sevilla, en un entorno en el que la ciudad se prepara para la Expo 92. Grupo 7 es un conjunto de cuatro policías del departamento de antidrogas que traspasarán todas las fronteras para conseguir sus objetivos de erradicar esa lacra de la ciudad. Los protagonistas son Ángel y Rafael.

La isla mínima se desarrolla en 1980, momento en el que Juan y Pedro, dos policías de homicidios de Madrid, son enviados a un pueblo olvidado de las marismas del Guadalquivir para investigar la desaparición y asesinato de dos chicas adolescentes durante las fiestas de lugar. Juntos deberán resolver el caso desde sus planteamientos ideológicos diametralmente opuestos.

El hombre de las mil caras ubica su trama en 1994, cuando el responsable de la operación contra ETA más importante de España, Francisco Paesa, se ve envuelto en un caso de extorsión y debe huir del país. Al volver años más tarde, se encuentra arruinado. Entonces acude a él Luis Roldán, ex director general de la Guardia Civil, y su mujer para que les ayude a salvar una enorme suma de dinero público que han sustraído del erario público. Junto a Jesús Camoes, Paesa comenzará entonces una operación de protección de Roldán con tintes de venganza.

Modelo 77 se desarrolla en 1976-1978 en la cárcel Modelo de Barcelona. Los dos protagonistas son Manuel, un joven contable que supuestamente ha cometido un desfalco y espera a ser juzgado con una posible pena

desproporcionada para el delito cometido; y Pino, un preso que lleva años en la cárcel y que se mueve por conseguir la amnistía junto a un grupo de presos. Ambos se unen en la protesta contra el sistema penitenciario español, que sigue anclado en los modos anteriores a la transición española a pesar de los supuestos cambios que se están dando en la sociedad.

Resultados

En cuanto a los personajes, se repite un patrón protagonista: Ángel y Rafael (*Grupo 7*), Juan y Pedro (*La isla mínima*), Paesa y Camoes (*El hombre de las mil caras*) y Manuel y Pino (*Modelo 77*). Además, la figura femenina, aunque tiene presencia en las cuatro películas, no se corresponde con el arquetipo de la mujer fatal, sino que permanece unida al hogar, lo que supone una característica del cine negro más propia del ámbito español: la mujer de Ángel en *Modelo 77*, la madre de las niñas asesinadas o la mujer de Pedro en *La isla mínima*, la mujer de Roldán en *El hombre de las mil caras* o la chica que visita la cárcel en *Modelo 77*.

Por otro lado, se repite una evolución similar en los ocho personajes masculinos protagonistas, tanto en la apariencia física como en el carácter. Por ejemplo, en *Grupo 7*, los personajes de Ángel y Rafael parten de un inicio diametralmente opuesto para transformarse el uno en el otro. Esto se ve en su vestimenta: Ángel viste camisetas y cazadoras y cuando empieza a cambiar introduce el polo; cuando es más acusado el cambio, más violencia y prepotencia, se introducen las camisas. A esto se añaden hábitos que redundan en esta idea, tales como el consumo de tabaco. Rafael sufre un cambio a la inversa: de camisas de tonos oscuros a tonos más claros; de estar marcado por su violencia inicial a conocer su vulnerabilidad y sus ansias de paz (Fig. 1).

Figura 1. Protagonistas de la película *Grupo 7*. Ángel (izquierda) y Rafael (derecha).



Fuente: Atípica Films, La Zancoña, RTVE, Canal Sur.

En *La isla mínima* Pedro y Juan son contrapuestos a nivel físico: un chico joven de pelo abundante y revuelto, el primero; un hombre de mediana edad peinado hacia atrás el segundo. Ambos comparten bigote y visten de manera similar, pero con ligeras diferencias: camisas de manga corta o manga larga con chaquetas y corbatas en tonos tierra. Toques de modernidad añade Pedro, tales como pantalón vaquero,

chaquetas respunteadas y camisas sin botones en el cuello frente a chaquetas de paño y camisas abotonadas del compañero de mayor edad (Fig. 2). Esto marca la diferencia de carácter de ambos: metódico y formado en las nuevas técnicas de investigación en el caso de Pedro frente a los métodos expeditivos y violentos de Juan.

Figura 2. Protagonistas de la película *La isla mínima*. Pedro (izquierda) y Juan (derecha).



Fuente: Atresmedia Cine, Atípica Films, Sacromonte Films.

En *El hombre de las mil caras*, Paesa siempre viste de la misma forma, esto es, con traje de chaqueta, camisa y corbata, a menudo fumando y con un cabello que, aunque mantiene su peinado, va aclarándose con las canas. No obstante, el color de sus trajes va cambiando: de tonos claros como beige o verde claro a tonos más oscuros como azul marino o gris marengo.

El culmen de este cambio se da en los últimos minutos de la película en los que se muestra a Paesa en el año 2004 en París bastante envejecido pero vestido completamente de negro con un sombrero del mismo color, accesorio que nunca antes había mostrado en la película.

En el caso de Roldán, su fisonomía apenas cambia: calvo y con barba, pero su vestuario evoluciona de manera circular; comienza vistiendo traje de chaqueta, pero cuando pasa a estar oculto se muestra en pijama o bata mostrando así su degradación psicológica, que le lleva incluso a pensar en el suicidio. Finalmente, cuando el personaje sale de esa espiral destructiva y decide entregarse a la justicia española, vuelve a recuperar la confianza en sí mismo y en consecuencia vuelve a llevar traje de chaqueta en el avión que lo devuelve a España (Fig 3).

Figura 3. Personajes de la película *El hombre de las mil caras*.



Fuente: Zeta Cinema, Atresmedia Cine, Atípica Films, Sacromonte Films, Canal Sur, Movistar+, Zeta Audiovisual.

En *Modelo 77* Manuel empieza siendo un personaje bien vestido, es pulcro y se preocupa por su físico. Pino está profundamente atado a su imagen, que va unida al período pretransición, con una colección de camisas que nadie puede tocar de estampados setenteros. Hay dos puntos de inflexión para ellos: Cuando Manuel entra en la cárcel le roban su traje, su posesión más preciada. A partir de ahí vestirá con ropa prestada de los presos que piden la amnistía, uniéndose a ellos de manera visual pero también mental. Posteriormente, su traje le será devuelto, y también su dignidad. En un momento determinado, los celadores de la cárcel arrebatan a Pino sus camisas y, con ello, su anclaje al pasado. Al final de la película, en la fuga, Pino le regala una camisa a Manuel y este encuentra en un bolsillo de esta un dinero que Pino le regala para que emprenda una nueva vida. Como en los casos anteriores, son personajes muy distintos a nivel físico: Manuel es un chico joven con el pelo alborotado sin barba ni bigote; Pino es un hombre de mediana edad, con una espesa barba y pelo blanco que usa unas gafas muy características de la época (Fig. 4). La fisionomía marca el abismo entre los dos personajes que comienzan lejanos – Pino encuentra su tabla de salvación en las novelas de ciencia ficción y Manuel piensa que sus fuerzas deben concentrarse en cambiar el futuro a corto plazo.

Figura 4: Personajes de la película *Modelo 77*. Pino (izquierda) y Manuel (derecha).



Fuente: Atípica Films, Movistar +.

Cada pareja de protagonistas está compuesta por personajes redondos contrastados y dinámicos, en tanto que todos se transforman a lo largo de la trama en cuanto a carácter, actitud y comportamiento. Tal vez en ocasiones unos más que otros: Pedro evoluciona en mayor medida que el personaje de Juan en *La isla mínima*. Ángel se transforma en Rafael y Rafael en Ángel en *Grupo 7*. Manuel y Pino ejemplifican ese cambio cuando el primero se fuga con la camisa del segundo. En cada pareja, uno de ellos necesita al otro. En este sentido, todas las películas coinciden en la profundidad psicológica de los personajes y, en consecuencia, en el realismo; se muestran sus defectos, sus carencias y vergüenzas de tal forma que el espectador entiende cómo actúan como humanos y ciudadanos. Representan el antihéroe entendido como un personaje redondo con múltiples aristas que reflejan tonalidades de grises, con detalles que definen al personaje a nivel humano, como la familia que rodea al personaje de Ángel en *Grupo 7* o el hecho de que sea diabético; Rafael y su mente atormentada por la muerte de su hermano; que Pedro vaya a ser padre próximamente en *La isla mínima*; las familias que rodean tanto a Paesa como a Luis Roldán en *El hombre de las mil caras*; la relación de Manuel con la chica que viene a visitarlo a la cárcel en *Modelo 77*.

Todos comparten también un pasado turbio que influye en la trama: el hermano de Rafael ha muerto víctima del consumo abusivo de drogas; Juan Robles ha pertenecido a la Brigada político social durante la dictadura franquista; Luis Roldán es perseguido por su pasado corrupto; Manuel entra en la cárcel por un caso de estafa y Pino tal vez haya asesinado a dos personas. Estos hechos captan la atención del espectador y ayudan a entender el comportamiento de los personajes de tal manera que la película no solo se centra en resolver los casos sino en profundizar en la psique de los protagonistas.

Por otro lado, en todas las películas está presente la figura de la autoridad y sus métodos cuestionables. Es aquí donde de nuevo aparece el antihéroe y la pregunta ¿El fin justifica los medios? que abre un dilema moral para el espectador. Pedro cuestiona los métodos de Juan para obtener información de los testigos - aunque él finalmente acabe uniéndose a ellos -; Ángel pone en tela de juicio a Rafael cuando contacta con sus confidentes - a pesar de que él se acabe convirtiendo en un perfecto carnicero; en *El hombre de las mil caras* Francisco Paesa siempre juega con el límite entre lo legal y lo ilegal que en definitiva está en el fondo de las actuaciones de todos los personajes. Por último, los métodos de los funcionarios de prisiones de *Modelo 77* son casi inhumanos, aunque cuando esto varía los propios presos se convierten a veces en verdugos de sus propios compañeros.

En el caso del espacio en todas las películas predominan espacios dinámicos expresivos, esto es, aquellos en los que la cámara se mueve y participa de forma activa en el desarrollo de la acción, guiando al espectador hacia lo que debe prestar atención. Esto puede apreciarse de manera más contundente en el caso de *Grupo 7*, donde abundan los movimientos de cámara en mano siguiendo la acción de los personajes por una Sevilla de calles estrechas, con planos cenitales de calzadas y azoteas, como la primera persecución tras el personaje de Amador (Fig. 5).

Figura 5. Calles de Sevilla en *Grupo 7*.



Fuente: Atípica Films, La Zancoña, RTVE, Canal Sur.

Las persecuciones por las marismas de *La isla mínima*, como la nocturna detrás del Citroën dos caballos o la que realizan a pie dentro de los arrozales, aportan la misma sensación de dinamismo, mientras que los planos cenitales de situación aportan un punto de vista más contemplativo (Fig. 6).

Figura 6. Marismas del Guadalquivir de *La isla mínima*.



Fuente: Atresmedia Cine, Atípica Films, Sacromonte Films.

De nuevo, utiliza Rodríguez un plano cenital de la cárcel para mostrar al espectador desde una vista privilegiada la complejidad del recinto penitenciario en *Modelo 77*. En esta película hay momentos especialmente tensos en los que el director ha optado por la configuración de espacios dinámicos expresivos, tales como aquellos de las represalias a los presos tras haberse subido al tejado de la prisión (Fig. 7). Se consigue así involucrar al espectador en la acción del lado de los reclusos.

Figura 7: Plano de la cárcel Modelo de Barcelona en *Modelo 77*.

Fuente: *Atípica Films, Movistar +.*

En todos los filmes se detecta una mayoría de espacios inorgánicos, esto es, aquellos que tienen varias capas de sentido, algo que es paralelo al desarrollo de tramas relacionadas con el cine negro. En *La isla mínima* la marisma es un personaje más de la película; los planos cenitales anteriormente mencionados parecen fractales, asemejándose así al laberinto en el que están atrapados los personajes. La película alterna espacios exteriores muy luminosos con horizontes que parecen inalcanzables con espacios interiores muy pequeños y oscuros que acentúan la atmósfera claustrofóbica en la que se encuentran los personajes. En este sentido, las habitaciones de la pensión, aparentemente muy casuales, tienen mucho que ver con los personajes, como el espejo dividido del baño de Juan que devuelve varias caras de un mismo personaje. Otros espacios como el pub La Colina, recuerda al bar de *Grupo 7* donde los policías se encuentran después del trabajo, comparten confidencias y estrechan relaciones; o los espacios donde se coacciona a los testigos, confidentes y sospechosos, y las habitaciones de las casas en *La isla mínima* donde se entrevista a los vecinos del pueblo, siempre con tonalidades marrones, de aspecto árido y seco. En *Grupo 7* los espacios de las calles y las casas donde se producen las persecuciones y los registros resultan siempre laberínticos, se muestran como espacios fragmentados y caóticos, igual que resultan los caminos y los canales de las marismas de *La isla mínima* y los cambios de ciudades y países, hasta trece distintos, de *El hombre de las mil caras* siguiendo a los personajes o el rastro del dinero. Por último, en *Modelo 77* la propia cárcel y los numerosos planos interiores ofrecen al espectador esa sensación de claustrofobia constante en un espacio inorgánico – fragmentado por la presencia de multitud de puertas y ventanas – marcadamente laberíntico. La inorganicidad de estos espacios se acentúa gracias a un uso significativo del fuera de campo, provocando la sorpresa del espectador en momentos propios del género: irrupción de la banda red de drogadictos que humilla al Grupo 7, el personaje que aparece en el asiento trasero del coche de Pedro y Juan, las paredes ocultan fuera de campo a personajes que de repente atacan y destruyen en *Modelo 77*. Por último, hay que destacar los espacios de anonimato, intercambio y tránsito como los aeropuertos en *El hombre de las mil caras* o el autobús en la fuga de *Modelo 77*.

Discusión y conclusiones

Las cuatro películas funcionan a nivel metafórico, esto es, comparten unos esquemas básicos en cuanto a personajes, espacios y tramas que, además, tienen una interpretación simbólica muy similar. Todos los

protagonistas luchan contra algo mayor que ellos: Ángel y Rafael, por acabar con la droga en Sevilla; Pedro y Juan por resolver el asesinato de unas niñas; Paesa y Roldán, por evadir a la justicia española; y Manuel y Pino, por salir de la cárcel. Cada pareja actúa como un personaje desdoblado, como la cara y la cruz de la misma realidad, España, que se debate entre lo antiguo y lo nuevo, lo legal y lo ilegal, entre mantener el orden preestablecido o hacerlo saltar por los aires. Todo esto se lleva a cabo en un espacio tiempo a nivel macro y micro que comparten una característica común: su carácter laberíntico. Las tramas de droga, corrupción, asesinatos, se producen en años muy marcados: 1976-1978, 1980, 1989, 1994. España vive en esos instantes un momento complejo de ajustes a nivel global y todas las películas ofrecen un mensaje común, esto es, que hay un lado oscuro en la transición española, que se produce justo después de la muerte del general Franco y pone fin a una dictadura que había durado casi cuatro décadas. Se ha convencido a la población de que todo es positivo en el cambio y, sin embargo, la transición no llega a todos al mismo tiempo – los presos de la cárcel Modelo de Barcelona siguen “presos” en un sistema antiguo – y, además, arrastrará miserias hasta puntos inconmensurables. En estas películas lo antiguo se resiste a morir y a lo nuevo le cuesta mucho abrirse paso, hasta el punto de ceder por su propio beneficio – Pedro opta por el silencio al final de *La isla mínima*, igual que el jefe de la patrulla de *Grupo 7*.

Este macro espacio tiempo histórico se aterriza en cada filme en un microespacio tiempo que reincide en esa sensación laberíntica: suburbios o centro de Sevilla, marismas del Guadalquivir, ciudades como Madrid o París, cárcel de Barcelona. Todos son espacios claustrofóbicos que oprimen, a veces incluso físicamente, a los personajes. A nivel simbólico, ayudan a incidir en esa idea de falta de escapatoria, de lucha titánica contra el Minotauro para poder salir.

Este funcionamiento metafórico descansa sobre las bases del género del cine negro clásico, aquel que no llegó a España con sus características más puras en su momento de esplendor y que hubo que esperar hasta el nuevo milenio para que ciertos directores encontraran en este género el vehículo idóneo para llevar al público su mensaje. Cada una de las películas pertenece a uno de los modelos de la clasificación establecida en función de los personajes protagonistas: *Modelo 77*, ubicada en 1976-1978, pertenece a la primera etapa del drama carcelario; *La isla mínima*, ubicada en 1980; *Grupo 7*, que se desarrolla en 1989; y *El hombre de las mil caras*, cuya trama pertenece a 1994; se corresponderían con el cine policial de la segunda etapa, en el que los policías fuerzan los márgenes de lo legal desde su personalidad con múltiples aristas. Esta ambigüedad de los personajes permite al director establecer un diálogo crítico con una realidad cercana para el espectador, que todavía vive las consecuencias de las decisiones tomadas en aquel tiempo a nivel político.

Al final de todos los filmes subyace esa sensación de que “todo ha quedado en orden” como le dice Juan a Pedro en *La isla mínima*, pero no. Tal y como ocurría en la España de la época se ha dado todo por solucionado pero los culpables no han pagado por lo que han hecho: El Grupo 7 tiene un castigo relativo; el señorito de la marisma queda libre; Paesa queda absuelto; los presos de la cárcel Modelo son ahora verdugos. Siempre habrá ese resquicio por el que ciertas personas “intocables” quedarán impunes y, por ende, se trasluce un mensaje pesimista. Detrás de todo esto también subyace el tema del poder y de cómo este corrompe – o es capaz de corromper – a cualquiera. Estos finales y temas de fondo dejan al espectador más preguntas que respuestas, con la conciencia removida y con un mensaje abstracto construido a partir de unos códigos genéricos muy conocidos.

Se establecen las siguientes conclusiones, unidas a los objetivos planteados: a través del análisis exhaustivo de personajes y espacios en el cine de Alberto Rodríguez se puede determinar que sus películas parten de los patrones clásicos del fin noir. Esto sirve para establecer una conexión contundente con el espectador que conoce bien los códigos para, a partir de ahí, hacer suyo el género con variantes propias del Spanish neo noir pero muy personalizadas por el autor. Por ejemplo, las tramas se ubican en un periodo muy concreto de la historia de España, la transición y años posteriores, con el objetivo de hacer reflexionar al espectador sobre ese momento histórico y sus consecuencias. De esta forma se da un salto desde los planteamientos más clásicos del género, aderezado por personajes más complejos, abundancia de espacios naturales e iluminación más clara, entre otros aspectos, que se traducen en una resemantización del género. Espacios y personajes tienen la mayor carga simbólica de ese mensaje más abstracto que se quiere lanzar al espectador, que es el siguiente: España cuenta con una democracia joven que debe mirarse a sí misma con detenimiento porque aquellos que deben ser garantes del orden público y la legalidad tienen muchas aristas que los colocan a veces al otro lado.

En cuanto a las prospecciones del estudio, hay que comentar que se ha diseñado una herramienta que puede ser replicable y aplicable a otros objetos de estudio, como corresponde al método científico. Como limitaciones del estudio, cabe mencionar el hecho de que este se circunscribe a un único director y a un grupo de películas muy concreto y que estos resultados pueden variar a medida que avanza la producción de Alberto Rodríguez.

Referencias

- Bordwell, D. (1985). Los límites de la diferencia. Bordwell, D., Staiger, J. y Thompson, K. El cine clásico de Hollywood, pp. 55-72. Paidós.
- Casetti, F. & Di Chio, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Taurus.
- Comas, A. (2005). *De Hitchcock a Tarantino. Enciclopedia del "Neo Noir" norteamericano*. T&B Editores.
- Davies, A. (2019). Spanish neo-noir en Spicer, A. (ed.). *European Film Noir*. Manchester University Press.
- De la Torre, M. (2015). *Generación CinExin. El cine sevillano contado por sus realizadores*. Diputación de Sevilla, Servicio de Archivo y Publicaciones y Fundación Audiovisual de Andalucía.
- Galán Fajardo, E. (2007). Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales. *Revista del CES Felipe II*, 7, pp. 1 – 11.
- García Fernández, E. (ed.) (2012). *Marca e identidad del cine español. Proyección nacional e internacional entre 1980 y 2014*. Fragua.
- García Ochoa, S. (2017). Iconología y análisis fílmico. Una relación controvertida. *La Trama de la Comunicación* - 21 (1), 65-83. <http://www.scielo.org.ar/pdf/trama/v21n1/v21n1a04.pdf>.
- Garrido Domínguez, A. (1996). *El texto narrativo*. Síntesis.
- Greimas, A. J. (1971). *Semántica estructural*. Gredos.
- Herederó, C. y Santamarina, a. (1996): *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Paidós.

- Herrera Gil, E. (2018). El cine negro español de Atresmedia y Telecinco Cinema: Las claves del éxito del nuevo *thriller* en España. *Revista Latente*, 16, pp. 163-186.
<http://doi.org/10.25145/j.latente.2018.16.008>
- La Fuente, F. R. (2016). La dimensión atlántica del cine español. *Revista de Occidente*, 425, pp. 5-14.
https://ortegaygasset.edu/wp-content/uploads/2018/04/Rev_Occidente_octubre_425_FR_Lafuente.pdf
- Luque Carreras, J. A. (2015): *El cine negro español*. T&B Editores.
- Morán, J. (2015). Alberto Rodríguez. *Academia. Revista del cine español*, 211, 14.
<https://www.academiadecine.com/wp-content/uploads/2018/10/Aca211web.pdf>
- Palacios, J. (ed.) (2011): *Neo Noir. Cine negro americano moderno*. T&T Editores.
- Panofsky, E. (1987). Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento. Panofsky, E. *El significado de las artes visuales*, pp. 45-76. Alianza forma.
- Pérez Rufi, J. P. (2016). Metodología de análisis del personaje cinematográfico. *Razón y palabra*, 95, 32-0.
<https://revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/685>
- Propp, V. (2001). *Morfología del cuento*. Akal.
- Rey-Reguillo, A. (2022): Paisajes sin mujeres fatales en el último policiaco español. *La isla mínima* y *La playa de los ahogados* como síntoma. Rey-Reguillo, A. y Mestre, R. (coords.). *Cine español actual, patrimonio autóctono y turismo* (Current Spanish cinema, indigenous heritage and tourism), pp. 21-50. Gedisa.
- Rodríguez, A. (2015). Invadido por otro. *Academia. Revista del cine español*, 212, 14.
<https://www.academiadecine.com/wp-content/uploads/2015/03/Aca212web.pdf>
- Rodríguez Merchán, E. y Fernández-Hoya, G. (2008). La definitiva renovación generacional (1990-2005). *Foro Hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, 32, pp. 23-35.
DOI:[10.1163/9789401206372_003](https://doi.org/10.1163/9789401206372_003)
- Rojo Martínez, R. (2005). *Cine negro. De El halcón maltés a El hombre que nunca estuvo allí*. Ediciones Internacionales Universitarias.
- Sánchez Barba, F. (2007). *Brumas del Franquismo. El auge del cine negro español (1950-1965)*. Universitat de Barcelona.
- Simsolo, N. (2009). *El cine negro: pesadillas verdaderas y falsas*. Alianza.
- Smith, P. J. (2009). *Spanish Screen Fiction: Between Cinema and Television*. Liverpool University Press.
- Spicer, A. (2010). *Historical Dictionary of Film Noir*. The scarecrow press.
- Stone, R. (2007). Spanish Film noir. Spicer, A. (ed.): *European Film Noir*. Manchester UP, pp.185-209.